

Carteles de la memoria

FLORENCIA BATTITI Y CRISTINA ROSSI

Las grandes ciudades se presentan hoy como un escenario dominado por la retórica visual. A medida que el paisaje urbano fue cediendo terreno, hasta convertirse en soporte casi exclusivo de carteles y avisos publicitarios, la imagen visual se fue tornando “invisible” por exceso de presencia. ¿Cuáles son, entonces, las condiciones de posibilidad del arte en los espacios públicos? Si alguna afirmación fuera posible, quizás podamos comenzar alegando que, así como en el pensamiento contemporáneo ya no es factible sostener discursos clausurados y totalizadores; actualmente, en el terreno de las artes visuales tampoco existen certidumbres y, en cada instancia, es necesario discutir su legitimidad. De este modo, los artistas construyen su poética y definen sus propias operaciones estéticas en relación a un campo cultural fuertemente tensionado. Es en este contexto que intentaremos reflexionar sobre las estrategias articuladas por el Grupo de Arte Callejero (GAC) al proyectar su instalación *Carteles de la Memoria* que será emplazada en el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires¹.



1º congreso de CAIA

©

Camuflados tras los códigos de señalización vial, los *Carteles* proponen un recorrido por la historia argentina reciente, organizado a través de cincuenta y ocho señales, acompañadas por un texto escrito que, a modo de anclaje de sentido, va enlazando diferentes voces en torno a la problemática del terrorismo de Estado en la Argentina.

La secuencia histórico-visual que presenta *Carteles de la Memoria* devela la fisura existente entre la construcción de una verdad única impuesta por un *discurso autoritario* y un *discurso otro*, propuesto desde un espacio de denuncia y reclamo. Las sucesivas estrategias trazadas a partir de la obra conforman una nueva constelación significativa y apelan a un espectador que participe de la experiencia estética², involucrándose éticamente y asumiendo su compromiso crítico.

El GAC en la vía pública

El Grupo de Arte Callejero está integrado por Pablo Ares, Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Mariana Corral, Carolina Golder, Rafael Leona Alejandro Merino, Lorena Merlo y Leandro Yazurlo, aunque su conformación se va modificando de acuerdo a los proyectos emprendidos.

Desde 1997 el GAC realiza intervenciones sobre el espacio público, empleando las señales que organizan algunas prácticas sociales y tomando ciertas convenciones del protocolo institucional. En ocasiones, determinadas situaciones del acontecer político fueron el disparador de las propuestas estéticas. Este fue el caso de *Docentes ayunando* (1997), serie de murales que adoptaba la emblemática imagen del guardapolvo blanco para respaldar los reclamos del gremio de los docentes³ o de la intervención sobre los afiches publicitarios vinculada con la demanda de justicia por los presos de La Tablada⁴.

En otros casos partieron del uso de carteles viales para señalar centros clandestinos de detención o el domicilio de algunos de los responsables del terrorismo de Estado. En estas acciones, que comenzaron en 1998 y aún continúan, trabajaron conjuntamente con la agrupación H.I.J.O.S.⁵

□

Entre 1997/98 idearon *Galería callejera* y *Portarretratos callejeros*, propuestas con las que alteraron los canales habituales de circulación del arte, convirtiendo las paredes de la vía pública en espacio de exposición y utilizando el escudo oficial de las pantallas destinadas a la publicidad callejera, pertenecientes al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, para exhibir retratos reales o imaginarios.

Asimismo, el recurso de la acción les permitió la identificación con la situación elegida como blanco de denuncia. *Intervención en El Abasto* (1998) fue una *performance* realizada con la colaboración del grupo teatral Etcétera, que operó sobre las reacciones del público, girando en torno al concepto: “Cualquier objeto puede dañar tu cuerpo”. En ese momento, la construcción de un centro comercial en el área del antiguo Mercado del Abasto había cobrado la vida de varios obreros y, en ese contexto, la dramatización de la muerte permitió la identificación de los transeúntes debido a las reales condiciones de peligro en la zona.

Hacia fines de 2000, con el propósito de cuestionar el protocolo de las Fuerzas Armadas, produjeron una serie de acciones efímeras que parodiaban los actos militares. Entre ellas se destacaron el “cubrimiento” de bustos en las plazas públicas y la acción titulada *Invasión*⁶, en la que lanzaron 2600 miniaturas de soldados paracaidistas desde la Torre de los Ingleses.

A través de estas experiencias el GAC fue focalizando los temas de su interés y profundizando su mirada crítica sobre la propia realidad intervenida. Sin lugar a dudas, las intervenciones callejeras estructuran la poética de esta agrupación, que eligió inscribir en su propio nombre la marca del trabajo en el espacio público. En este sentido, sus propuestas niegan los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética y apelan a la

participación del espectador de manera programática. *Carteles de la Memoria* es, ante todo, una “ocupación” del espacio urbano y su diseño responde al concepto de *site specific* –instalación concebida para un sitio específico– en este caso, el cinturón costero del Parque de la Memoria, desde donde la propuesta adquiere dimensiones estéticas y éticas.

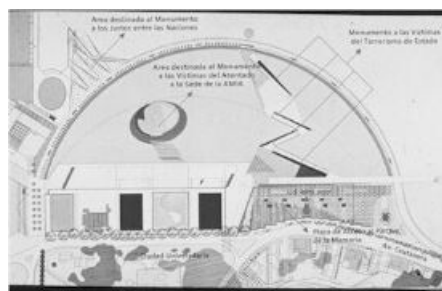
El arte contemporáneo emplea diversas estrategias de apropiación del espacio urbano, utilizando como soporte de su discurso los muros, edificios, monumentos y fuentes de la ciudad, las pantallas publicitarias, señales, afiches, volantes callejeros, etc. Dado que *Carteles de la Memoria* toma específicamente los dispositivos del código de las señales viales para escribir un texto otro, nos interesa mencionar algunas experiencias que, como ésta, indagaron en el lenguaje convencional de las señalizaciones urbanas. Desde el ámbito internacional, tal es el caso de las “prohibiciones” de Jean Pierre Raynaud, las falsas señales de Jean-Claude Moineau y las intervenciones urbanas de Daniel Buren.

En la Argentina Edgardo A. Vigo fue pionero en la apropiación de señales viales. En 1968 intervino el funcionamiento normal de los semáforos de una esquina de la ciudad de La Plata para transformarlos en “objetos de divagación estética”⁷. Recientemente, en el marco de los 25 años del golpe militar⁸, el grupo cordobés de Artistas en la Calle distribuyó volantes con señales de tránsito intervenidas y Caloi (Carlos Loiseau) utilizó este mismo recurso en una historieta que parodiaba el rol asignado a las “señales del mercado”, en tanto determinantes de la actual situación económica argentina⁹.

Asimismo, en la cadena de filiaciones de las propuestas estéticas que vincularon la ocupación del espacio público con la temática relacionada con los “desaparecidos”, es ineludible referirse al Siluetazo y a las intervenciones del Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (C.A.PA.TA.CO), como así también al Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte en Revolucionario (GAS-TAR)¹⁰.

Carteles de la Memoria

Carteles de la Memoria fue el proyecto presentado por el GAC en el Concurso Internacional de Esculturas Parque de la Memoria. En esta propuesta participaron Bernasconi, Corral, Golder, Lorena y Vanesa Bossi, todas ellas profesoras egresadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes 'Prilidiano Pueyrredón' y, actualmente, docentes en talleres y escuelas. La maqueta de la futura obra fue expuesta en varias oportunidades¹¹ y, dentro del ciclo Artes Electrónicas–Arte y Política, el grupo presentó un CD Rom en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en octubre de 2000, sobre el que se desarrolla el presente trabajo.



De acuerdo al proyecto, los carteles presentarán la misma factura industrial y emplazamiento utilizados por la señalización vial (altura, alineación y distancia de los cordones del pavimento), estrategia que les permitirá operar una re-semantización sobre las convenciones que emplean dichas señales (tanto en su dibujo esquemático, claridad, síntesis y redundancia como en su tipología: reglamentarias, preventivas, informativas, etc.). Aprovechando el reconocimiento de los íconos, formas y colores que integran el sistema de señalización vial, la obra comienza a articular su propio sistema de comunicación, que va generando secuencias por repetición y empleando determinadas pautas de diseño para el tratamiento de un mismo tema a lo largo de todo el recorrido. No obstante, estas estrategias constituyen sólo el 'portal de ingreso' para la experiencia estética. A partir de allí signos icónicos, plásticos y lingüísticos interactúan conformando una densa cadena de sentidos.

El punto de arranque del relato histórico elegido por el GAC es la etapa previa a la dictadura. Este recurso les permite dar cuenta de ciertas prácticas autoritarias ejercidas en el período democrático y crear la puesta en situación del espectador, indispensable para alentar su participación en la experiencia que propone la obra. Esta suerte de *mise en scene* de la historia argentina reciente se refiere al contexto internacional señalando el lanzamiento de la Doctrina de Seguridad Nacional y la Escuela de las Américas de la armada estadounidense, dos hitos que jalonaron el largo proceso represivo transitado por las democracias latinoamericanas. Ambos manifiestan el empeño del poder norteamericano por mantener alineados, bajo su frontera ideológica, a los gobiernos de América Latina. Esta tendencia aparece reforzada a través de la señal que indica “prohibido girar a la izquierda”. En la próxima imagen las iniciales de la República Argentina y los colores de la bandera –que en nuestras señales de tránsito indican que se está circulando por una ruta argentina– se aprovechan para marcar el ingreso en el terreno local mediante la denuncia de la “masacre de Trelew”¹² en la que 16 militantes resultaron asesinados.

De inmediato, la secuencia presenta al adversario en las siglas del nefasto aparato parapolicial creado en el entorno del gobierno de María Estela Martínez de Perón. En consecuencia, ya aparecen las señales de represión en el período democrático, canalizadas mediante la presencia de la Triple A –Acción Anticomunista Argentina– que reunió en la figura de José López Rega las tendencias represivas latentes en la sociedad argentina.

Un gobierno económica y políticamente debilitado permitió que bajo el pretexto del orden y la seguridad se desarrollara el proceso autoritario que culminaría con las acciones del terrorismo de Estado. Repitiendo el uso de la señal que informa la ruta que se transita, se reitera el mensaje de 'acción represiva' pero, esta vez, para aludir al comienzo del “Operativo Independencia”, acción militar encaminada a aniquilar al 'enemigo' utilizando métodos vedados por las leyes y prácticas que sentaron el precedente de lugares como “La Escuelita”, “El Vesubio” y “Orletti”, primeros Centros Clandestinos de Detención (CCD).

Desde ese momento, palabras como “enemigo”, “guerrilla” o “elementos subversivos” fueron centrales para un discurso que aspiraba a dividir a la sociedad entre “ellos y nosotros”, separación indispensable para lograr complicidades. La presencia de las iniciales R.A. y los colores de la bandera en el cartel que refiere al Operativo Independencia reclaman el repudio de toda la sociedad; mientras que, en la señal que indica las distancias

que separan al espectador de los CCD, se comienza a desarrollar un subcódigo que se retomará varias veces en el recorrido.

Los aspectos económicos que facilitaron las acciones del terrorismo de Estado aparecen en un cartel que indica el declive al que condujo el “Rodrigazo”¹³, pero, sin duda, el punto que señala el 'antes' y el 'después' en el relato es el cartel del Golpe, donde el recurso de la metonimia opera con sobrada eficacia. Sólo el trazo de la silueta de la gorra –referente del uniforme militar incluso más allá de nuestras fronteras– es suficiente para despertar en el imaginario argentino la figura de Jorge R. Videla, Jefe de la Junta Militar que tomó el poder el 24 de marzo de 1976.

Tras la toma del poder se sucedieron las medidas autoritarias. Una secuencia de señales reglamentarias marca el quiebre del estado de derecho. Los símbolos del Congreso, la Justicia y los derechos y libertades ciudadanos se muestran atravesados por la banda roja que indica prohibición. Mientras el estado de sitio suspendía las libertades constitucionales, intelectuales y trabajadores fueron el blanco predilecto. En cuanto a los primeros, a la libre expresión del pensamiento se opuso la censura, simbolizada por una banda negra que, en los *Carteles*, funciona como una mordaza que impide la libertad de opinión. Las resoluciones adoptadas en este sentido se extendieron sobre las publicaciones diarias y los libros, alcanzando a la circulación de determinados autores y títulos. Miles de ejemplares desaparecieron bajo las cenizas y no pocas bibliotecas privadas encontraron insólitos destinos. Asimismo se redujo la participación de los sindicatos en la vida política a través de la erosión de los derechos de los trabajadores, tal como aparece en los carteles que 'apuntan' contra las fábricas, las leyes laborales y los salarios.

En este punto del recorrido la repetición del código genera una secuencia que insiste sobre la prohibición de los derechos y, a la vez, alude al clima general de privación de la libertad que caracterizó a este período, circunstancias en las que el reclamo por el boleto escolar fue suficiente para desatar la violencia que originó el episodio conocido como “La noche de los lápices”¹⁴. El GAC alude a las consecuencias que acarreó esta protesta con la imagen de un gran lápiz, así como con el perfil de un exiliado señala el camino de expulsión que suponían las medidas económicas y represivas.

Enmarcada en un escudo utilizado en las rutas panamericanas, la señal en blanco y negro que muestra el mapa del continente americano, ancla su sentido en la leyenda: “CIA”-“Plan Cóndor”¹⁵. La sigla que encabeza el cartel hace referencia al rol que cumplieron los Estados Unidos en esta “multinacional de la represión”¹⁶, proporcionando asistencia financiera y técnica en materia de métodos de tortura.

Las prácticas represivas ejercidas por la última dictadura argentina contaron con un accionar ajustado a estrictas normas establecidas por la conducción de las tres fuerzas armadas que, una vez comprobadas como efectivas en el Operativo Independencia, fueron sistemáticamente aplicadas en todo el país. Sembrado el terror mucho más allá de los núcleos militantes, el Estado desplegó su acción terrorista. Una secuencia de carteles preventivos muestran los procedimientos utilizados: violación de domicilios, “botín de guerra”¹⁷ y secuestro, representado en las señales por el mítico Ford Falcon verde. Este

modelo de automóvil se convirtió en símbolo de los secuestros realizados por los Grupos de Tareas que tenían como destino los CCD¹⁸.

En este punto del recorrido se le informa al espectador/transeúnte que se encuentra, tan sólo, a dos kilómetros de uno de los “chupaderos” más importantes: la Escuela Mecánica de la Armada. Relato histórico y situación real, pasado y presente se dan cita para aludir a la unidad militar que fue el eje operativo de una compleja organización delictiva. Esta proximidad física informada de modo neutral apunta, sin embargo, a demostrar que estas dependencias siempre estuvieron “cerca de nosotros” y enfrenta a quien lee el cartel ante una evidencia contundente.

Frente al límite de lo humanamente comprensible ¿cómo referirse al horror de aquellas muertes?, ¿cómo aludir a las atrocidades de los procedimientos empleados? El GAC enmascara la picana detrás de una señal que indica peligro de alta tensión para presentar uno de los métodos de tortura y asesinato. Probablemente, como tampoco es posible eludir el estupor que causa la frialdad de quienes entendieron viables esas técnicas brutales, los “vuelos de la muerte” aparecen representados en una imagen que desde la figura del Cristo crucificado hasta *Civilización occidental y cristiana*¹⁹ de León Ferrari arrastra el sentido de sacrificio. Ubicada en el Parque de la Memoria, como un antiguo palimpsesto, esta imagen amalgama la convención de la víctima que murió en la cruz, la silueta de los aviones utilizados para los “vuelos de la muerte”, la figura esquemática del transeúnte –que encarna al desaparecido y a la vez a todos los ciudadanos argentinos– y el contexto, un espacio público construido en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado situado junto al Río de la Plata, lugar en el que se arrojaban los cadáveres. Textos escritos sobre otros textos en imágenes que, cumpliendo con la exigencia de claridad que imponen las señales viales, se inscriben en nuestra tradición visual y activan una densa cadena de sentidos.

Por otra parte, la sustracción de la identidad del detenido comenzaba al ingresar a los CCD en donde al “encapuchado” se le asignaba un número o código en letras en reemplazo de su verdadero nombre. Habiendo perdido el contacto con el exterior y con el paso del tiempo, la víctima quedaba sumida en un limbo que, en palabras de Pilar Calveiro, era una “irrealidad real donde regían otras lógicas²⁰”; finalizando, en la mayoría de los casos, como NN.

Es interesante observar que el GAC presenta la secuencia de los horrores de la tortura y asesinato a través de carteles de precaución. Frente al autoritarismo e intolerancia latentes en la sociedad, este llamado preventivo actúa en presente; mientras que en una señal informativa se centraliza la sigla NN indicando la presencia/ausencia de aquellos que fueron despojados hasta de sus nombres. Sin embargo, y a pesar del empeño represivo del régimen militar, la resistencia logró canalizar su lucha por la defensa de los derechos humanos a través de diferentes organismos. Entre ellos Madres de Plaza de Mayo²¹ inició sus reclamos por la aparición con vida de sus hijos secuestrados y la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, se propuso la identificación y restitución de sus nietos apropiados ilegalmente. Con la impronta de la mujer que da vida, el pañuelo blanco –símbolo internacional de las Madres– representa el surgimiento de las prácticas de resistencia en el

recorrido de los *Carteles de la Memoria*.

En 1978, la designación de la Argentina como sede del Campeonato Mundial de Fútbol, adquirió ribetes insospechados en el ámbito nacional. Acompañado por un programa de obras públicas -que suponía una fuerte inversión en la construcción y remodelación de varios estadios- y una campaña masiva de difusión -preocupada por sofocar cualquier intento de reclamo por los derechos humanos bajo la presión de enviar una “imagen ejemplar hacia mundo”- el Mundial quedó grabado en el imaginario colectivo como símbolo del ocultamiento y la pretensión de homologar la victoria del seleccionado argentino con la victoria del “pueblo argentino”. Sin embargo, el cartel reúne en una misma imagen el logotipo utilizado por el Mundial y el ícono creado por el GAC para señalar los CCD, recordando que a escasos 500 metros del estadio donde se festejaba el triunfo, se encontraba la Escuela de Mecánica de la Armada.

La secuencia también se detiene en los litigios internacionales y en la creciente dependencia económica que enmarcaron el tramo final del régimen militar. En un primer momento, el relato destaca el conflicto limítrofe con Chile y la política implementada por José A. Martínez de Hoz, que combinó la apertura de los mercados con la eliminación de las protecciones arancelarias, perjudicando las actividades productivas en favor de las especulativas²². En una segunda instancia, el gobierno militar encaró un programa de obras públicas faraónicas y, luego de ocupar las Islas Malvinas en reclamo de la soberanía, las Fuerzas Armadas se embarcaron en un conflicto bélico con Gran Bretaña.

Una baliza roja, con la que en las rutas se indica riesgo de máxima peligrosidad, enmarca la silueta del casco de un soldado. Al recurso metonímico utilizado para aludir a la tropa, se le sumó la caída espontánea del casco. En tiempos en que el arte contemporáneo tiende a alejarse de los discursos grandilocuentes para refugiarse en los breves silabeos, un sólo gesto es suficiente para insinuar una 'caída' que condensa aquella irresponsable derrota. Nuevamente, el horror reclama un mecanismo de representación indirecto. El fracaso de Malvinas significó la muerte y la marginación de muchos jóvenes que, como señaló Beatriz Sarlo, fueron “el precio en sangre de la transición democrática”²³.

Con este último episodio el régimen militar terminó de agudizar su crisis y abrió paso a la democracia, período en el que se constituyó la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) y se llevó a cabo el juicio a las Juntas Militares. Sin embargo, las esperanzas de justicia fueron avasalladas por la sanción de las Leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los decretos de indulto a quienes habían sido declarados culpables²⁴, hitos que señalan el tramo final de los *Carteles de la Memoria*.

Confluencia de voces

Gran parte de las imágenes que aparecen en las señales están acompañadas por un texto escrito que articula diferentes voces en torno a la problemática del terrorismo de Estado en la Argentina. Al analizar la relación entre la imagen y la palabra, Jean-Luc Godard recurre al concepto de mesa y silla, planteando que “para sentarse a la mesa, hacen falta las dos”²⁵, es decir, entre ambas opera una relación de complementariedad. Si pensáramos en

estos términos, podríamos afirmar que en *Carteles de la Memoria* la imagen visual complementa al texto escrito y viceversa. Sin embargo, las señales viales manejan un código que descansa en la claridad del mensaje a comunicar sin recurrir a leyenda alguna. En consecuencia, si la propuesta del GAC se 'monta' sobre las convenciones ya establecidas por las señales viales, ¿por qué las imágenes están acompañadas por textos escritos?. Estos textos, ¿amplían o reducen el universo de sentido de la imagen? y, en última instancia, si en los carteles viales una imagen sencilla es suficiente para ordenar el comportamiento de transeúntes y conductores ¿por qué motivo el GAC consideró necesario hermanar el discurso visual y escrito?

En una primera aproximación podríamos argumentar que las señales viales expresan mensajes simples tales como “prohibido estacionar”. Del mismo modo, frente a cada uno de los *Carteles*, el mensaje puede sintetizarse en una proposición tal como “prohibida la Justicia”. No obstante, la intervención que opera sobre el código produce fisuras entre la imagen y la palabra y hace necesario reforzar el anclaje que, en ocasiones, privilegia un sentido sobre todos los que la imagen puede desencadenar. Pero, mientras las señales utilizadas para ordenar el tránsito asientan su precisión en una serie de convenciones aceptadas culturalmente -difundidas a través de campañas de educación vial- la propuesta estética del GAC necesita aumentar las posibilidades de reconstrucción “correcta” del sentido.

En el caso, por ejemplo, del cartel que indica “prohibido girar a la izquierda”, el mensaje burla a la propia convención aprehendida, ya que el significado elegido alude a la ideología y, por lo tanto, cobra sentido dentro del marco de referencia. En otros casos, como el de la señal informativa que presenta a una persona con su valija y una flecha junto a la palabra “exilio”, sin la intervención del texto escrito, la decodificación resultaría vulnerable. Si bien las señales precedentes plantean la represión, las medidas económicas y la censura que expulsaron al exilio a un amplio sector de la sociedad, el cartel necesita un anclaje en la palabra para fortalecer los rasgos de ese “viajero”, a la vez que el contexto contribuye a ratificar la interpretación.

Sin embargo, estas consideraciones no responden por qué las señales creadas por el GAC apelan a diferentes voces que se agregan al cartel de señalización, actualizando cada episodio del relato con su palabra. Muchos de estos textos son fuentes -tanto del discurso oficial como testimonios de algunos protagonistas- que nos traen su tiempo al presente, un tiempo que correspondió a los hechos o al recuerdo sobre ellos. Otros, no menos importantes, son interpretaciones que, en tanto discursos contruidos acerca de aquellos acontecimientos, arrastran diferentes puntos de vista que el espectador podrá o no compartir. Mientras resuenan los “comunicados” y algunas de las normas impuestas por la dictadura²⁶, cartas y testimonios²⁷ dialogan con el discurso de historiadores, sociólogos y especialistas²⁸, rearmando, desde la polifonía, fragmentos de nuestra memoria histórica.

La apropiación de aquellas voces reactualizadas en cada experiencia estética, recupera un tiempo que mantiene tanto la impronta del autoritarismo de la debilitada democracia de Isabel Perón, como las huellas del oscuro período iniciado el 24 de marzo de 1976, hasta llegar a la impunidad del presente, reservando para el final la apelación de “JUICIO Y

CASTIGO”. Este reclamo en presente, acompañado por un cartel en blanco, es una invitación para sumar nuestro propio discurso. En consecuencia consideramos que, aunque *Carteles de la Memoria* supone el trabajo sobre un sistema de comunicación que conlleva una firme tendencia pedagógica²⁹, la cita de diferentes voces implica un nuevo giro sobre la apropiación, que enlaza la historia y la memoria.

La memoria es la que dicta y la historia la que escribe

Carteles de la Memoria pone de manifiesto que, a la hora de recordar, los recortes son ineludibles³⁰. Entonces, ¿qué es aquello que rememoraremos y qué, inevitable y necesariamente, queda sepultado en el olvido? ¿Cómo opera este juego de luces y de sombras, que ilumina algunos acontecimientos y deja otros en tinieblas? y, en todo caso, ¿cómo escoger las preguntas que interroguen al pasado?

Según algunos autores, la memoria -además de ser plural y selectiva- se articula con otros principios rectores, tales como la voluntad, el consentimiento, el razonamiento, la creación y la libertad³¹. El vínculo memoria-voluntad es, por lo tanto, clave a la hora de decidir qué recuerdos consideramos válidos para ser transmitidos. En este sentido, Héctor Schmucler define la memoria colectiva como un hecho moral y afirma que “la memoria cede al olvido lo que no ha privilegiado retener y en esa elección de un recuerdo y no de otro condiciona nuestro ser en el presente (...) le da forma al pasado y compromete el futuro”³².

La historia, por su parte, fue abandonando su culto por la continuidad de un tiempo sólido y lineal para relacionarse con un pasado fracturado y discontinuo. La vieja idea de resucitar tiempos remotos “implicaba una jerarquización de la memoria, organizando la perspectiva del pasado bajo la mirada de un presente estático”³³.

Ahora bien, si nuestra sociedad altamente tecnologizada y mediática ha alcanzado el fin de la “tradicción de la memoria” y amenaza con barrer la “memoria verdadera” -la que se refugia en gestos, sitios y hábitos- entonces, será la memoria atravesada por la historia y experimentada como un deber, aquella que ejercitemos los hombres y mujeres de este siglo. Continuando con la idea de Pierre Nora, la memoria moderna “se sostiene en la materialidad del rastro, la inmediatez de la grabación, la visibilidad de la imagen”; ya que “cuanto menos se experimenta la memoria desde adentro, más necesita de [estos] andamios externos”³⁴.

A lo largo del relato, consideramos que los fragmentos del pasado recuperados e hilvanados por el GAC no conducen a una lectura “literal”³⁵ e inmovilizadora de los hechos sino que hacen posible la construcción de una memoria *exemplum*, una extensión de lo sucedido que opera por analogía y permite utilizar el pasado en acciones concretas en el presente³⁶. Cada hecho seleccionado por el relato, sin perder su propia singularidad, funciona como un principio de acción para el presente, asumiendo la dimensión ética que supone ser parte de una elección. En consecuencia, este relato histórico-visual se apoya en la historia para proponer un ejercicio de memoria activa.

“Ud. está aquí”

La instalación comenzará con un cartel en el que podrá leerse: “Ud. está aquí”. En esta apelación dirigida directamente a los visitantes del Parque de la Memoria se superpone la información que guía el itinerario del paseo y la que indica el punto de partida de la obra. La maniobra aspira a atrapar la atención tanto del transeúnte “desprevenido” como del espectador “avisado” y dispuesto a recorrer un parque de esculturas contemporáneas. Considerando la complejidad de las comunicaciones y la polución visual de las grandes ciudades, este “portal” puede resultar eficaz para involucrar al espectador y, a partir de esta invitación, una serie de apropiaciones comenzarán a tejer algunos hilos de la trama de nuestra historia reciente.

Como en un juego de muñecas rusas, el GAC se sirve del poder visual del código de señalización vial y de la impresión de verdad de los testimonios personales, fragmentos del discurso oficial y fuentes históricas. Al mismo tiempo, al descansar sobre la visualidad de los carteles que las instituciones oficiales emplean para ordenar el tránsito entre los ciudadanos, el GAC también se apodera de una técnica del poder para lanzar su comentario cuestionador³⁷. Una vez emplazada en el Parque de la Memoria e inscrita en las tensiones propias del campo de la cultura, esta obra se estará apropiando de una tribuna oficial para reclamar por la impunidad.

Frente a la vigencia de las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e Indulto, el GAC optó por poner en obra su denuncia “desde” un espacio público, para contribuir a la construcción de la memoria colectiva. Si bien la trayectoria del grupo se inscribe en una tradición que da la espalda a los canales habituales de circulación del arte, en el caso de *Carteles* la decisión de presentar su obra en un espacio institucional se transforma en una estrategia deliberada que le brinda la posibilidad de dar testimonio sobre aquello que las mismas instituciones prefirieron silenciar.

En la historia de nuestro país, el período 1976/83 registró el esfuerzo por imponer lo que en términos foucaultianos podríamos denominar un “estado de dominación”. El gobierno militar intentó transformar las relaciones de poder en “algo inmóvil y fijo” e imponer “la mínima reversibilidad de movimientos”, mediante instrumentos económicos, políticos y militares³⁸. La secuencia histórico visual de *Carteles* despliega nudos de conflicto, densos en significación y disparadores de múltiples imágenes que desarticulan aquella verdad monolítica que pretendía imponer el *discurso autoritario* del régimen.

En esta línea de pensamiento, consideramos que “transitar” a través de una propuesta de gran densidad reflexiva³⁹ como *Carteles de la Memoria* plantea la posibilidad de acceder a ciertos recovecos de la memoria colectiva capaces de abrir interrogantes sobre los “enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el ‘tiempo-ahora’ (Benjamin) retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales”⁴⁰.

En cada señal se opera una re-escritura que instala el clima paródico y, en conjunto, la secuencia desplegada dibuja un mapa de los últimos años de nuestra historia. Tiempo pasado e intenso que se reactualiza en la experiencia estética. La tensión entre recuerdo y olvido deja ver algunos conflictos y las fisuras que, de otro modo, permanecen encubiertas.

Al desplazarse el discurso oficial cristalizado se pueden develar sentidos ocultos, plurales, cuestionadores, ambiguos pero, tal vez, más próximos a la incertidumbre que vivió y aún vive nuestra sociedad. Esta re-escritura incisiva, que no niega los trazos del texto original, explora nuevas conformaciones, nuevos significados y nuevas interpretaciones, buscando restablecer lazos con el pasado para que no todo desaparezca y para que no cese el reclamo de **“Juicio y Castigo”**.

Notas

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado surgió de la iniciativa de un grupo de Organismos de Derechos Humanos que, en diciembre de 1997, presentó una propuesta a las autoridades de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para construir un parque de esculturas y un monumento junto al Río de la Plata, en memoria de los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar. Al año siguiente, la Legislatura porteña aprobó por 57 votos contra 3 la Ley 46, que dispuso la construcción del Parque de la Memoria y el Monumento. La ley ordenó también la convocatoria de un Concurso Internacional de Esculturas. Sobre diferentes aspectos relacionados con el Parque puede consultarse G. Silvestri, "El arte en los límites de la representación", en revista Punto de Vista, año XXIII, n° 68, dic-2000, pp. 18/244, A. Huyssen, "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", en revista Punto de Vista, cit. y Ll. Llanes, "Quiénes cierran los ojos al pasado, se convierten en ciegos para el futuro", Atlántica Internacional Revista de las Artes, CAAM, Gran Canaria, N° 27, 2000, entre otros. Con respecto a la polémica que despertó el Parque, ver: Audiencia Pública, Monumento y Grupo Poliescultural. Versión Taquigráfica, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, 22-5-98, el diario Página 12 de Buenos Aires publicó un intercambio de posiciones en marzo de 1999 y la revista Ramona, de la misma ciudad, abrió un debate a partir del número 9/10. Asimismo en Bruno Groppo y P. Flier (Comp.). La imposibilidad del olvido, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001 se publicó un conjunto de análisis críticos al respecto.

Nos referimos al concepto planteado por Hans R. Jauss, Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid. Taurus, 1986.

El 2 de abril de 1997 CTERA (Confederación de Trabajadores de la Educación) instaló una “Carpa Blanca” en la Plaza de los Dos Congresos donde docentes provenientes de todo el país ayunaron reclamando la sanción de una Ley Permanente de Financiamiento Educativo.

El GAC colocó 1500 afiches en apoyo a la huelga de hambre a favor de los presos que resultaron del intento de copamiento de la unidad militar ocurrido en enero de 1989 en La Tablada (Prov. Bs. As.). Con letras blancas escribían ESTADO ASESINO – PERIODISMO COMPLICE – HUELGA DE HAMBRE: + DE CIEN DIAS y con letras negras, ¿QUÉ PASA CON LOS PRESOS POLITICOS DE LA TABLADA? y JUSTICIA NACIONAL: VERGÜENZA INTERNACIONAL.

Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio.

Llevada a cabo el 4 de diciembre de 2000.

Manejo de semáforos se llevó a cabo el 25 octubre en la intersección de las calles 1 y 60 de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires.

Acción realizada en la ciudad de Córdoba el 24 de marzo de 2001.

Entre el 25 de julio y el 2 de agosto de 2001 el diario Clarín publicó una tira cómica de su personaje Clemente en la que se alude a las supuestas "señales" del mercado.

Acerca de estas acciones estéticas ver R. Amigo, “La Plaza de Mayo, plaza de las Madres. Estética u lucha de clases en el espacio urbano”, en Ciudad/Campo, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 89-99 y “La Resistencia Estética. Acciones estéticas en las Marchas de la Resistencia 1984/85”, en Arte y Poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 265-273.

En el Salón San Martín de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, dic.-1999; en la Facultad de Derecho de la UBA, marzo-2000; en el Pasaje Dardo Rocha, La Plata, marzo/abril-2000; en la Sociedad Central de Arquitectos de la ciudad de Buenos Aires, junio/julio-2000, en La Fábrica Ciudad Cultural -Querandíes 4290, Bs. As., dic. 2000; en la Sala de Exposiciones de FADU, del Pabellón III de la Ciudad Universitaria, Bs. As., marzo-2001 y en el Centro Cultural Recoleta, febrero-marzo 2002.

Nos referimos a los presos políticos que tomaron el penal y el aeropuerto de Trelew en 1972. De los 25 militantes, sólo 6 lograron viajar a Chile y los restantes fueron tomados prisioneros, de los cuales 16 fueron asesinados el 22 de agosto.

Plan económico de ajuste extremo que tendió a polarizar la sociedad y funcionó como válvula de presión sindical y popular. La estrepitosa caída del salario real y la mega-devaluación tomaron insostenible la situación. El vacío de poder que propiciara el clima para el golpe militar se hizo inminente cuando Celestino Rodrigo, a cargo del Ministerio de Economía, renunció seguido por todo el gabinete en julio de 1975.

Bajo este título, los sucesos ocurridos en La Plata en septiembre de 1976, que culminaron con el secuestro y desaparición de los adolescentes que llevaban a cabo una campaña pro-boleto escolar, fueron llevados al cine por Héctor Olivera en 1986.

El “Operativo Cóndor” fue un programa de cooperación mutua entre las dictaduras de Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y Bolivia. Ver, Caiati, M. Cristina, Operativo Cóndor. Buenos Aires, CELS, 1999, entre otros.

Hacemos nuestra la expresión de Caiati, “Operativo...”, cit.

Saqueo y robo que los Grupos de Tareas realizaban en las viviendas de sus secuestrados, temática llevada al cine por David Blaustein en el film “Botín de guerra”.

Cabe señalar que este “emblema nacional” opera aún en nuestro imaginario alcanzando dimensiones inquietantes. Un artículo aparecido en el diario Página/12 señala que el Museo Histórico del Ejército Argentino, ubicado en Ciudadela (Prov. Bs. As.), exhibe un Ford Falcon bajo el epígrafe museográfico: “transporte de personas”. Ver “Sorpresa y repudio por el Falcon del Museo Militar”, en Página/12, 21/5/01.

En esta obra Ferrari ensambló un Cristo de santería sobre la réplica de un avión FH 107, como los utilizados por EE. UU. en la guerra de Vietnam.

Juan Gelman, “Pilar Calveiro describe la vida-muerte de los campos de concentración del Proceso”, Pagina 12, 1/11/98.

Al respecto se puede consultar, entre otros, J-P. Bousquet, Las locas de Plaza de Mayo. Buenos Aires. El Cid Editor, 1984 y G. Buntinx, “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas (fragmentos)”, en Arte y Poder... cit, pp.236/55.

El plan estableció desde 1978 una pauta cambiaria regulada a través de una “tablita” que culminó en 1981 con una devaluación del peso del 400%; mientras, en el marco de un siempre renovado proceso de ajustes, se nacionalizó la deuda externa privada.

Al respecto, Sarlo agrega: “El balance de esta guerra no está concluido. No tiene nada que ver con la reivindicación de soberanía sobre los territorios del Atlántico Sur. Más bien, es necesario seguir pensando por qué razones el 2 de abril de 1982 el país casi de modo unánime fue poseído por el belicismo con el que acompañó la aventura final de una dictadura que estaba cayendo”. Cfr. “El mito nacional”, en Revista Lápiz, España, Año XIX, nº 158/159, pp.19/23

La Ley de Punto Final determinó la extinción, dentro de un plazo de 60 días de la fecha de su sanción, de las acciones penales por crímenes cometidos en la llamada “guerra sucia” y la Ley 23.521 determinó los alcances del deber de obediencia y es conocida como Ley de Obediencia Debida. En 1989, a través de cuatro decretos firmados por Carlos Menem, quedaron en libertad las personas que no se beneficiaron con las leyes anteriores.

Citado por M. Joly, Introducción al análisis de la imagen. Buenos Aires, La Marca, 1999.

Se citan, entre otros, los Comunicados nº 1; 2, los Decretos nº 261 del 5-2-75 y nº 2772 del 6-10-75 y fragmentos del Acta para el proceso de reorganización nacional.

Fragmentos de Manuel Javier Corral, carta a su hija, marzo 1977, Alicia Leichnuk de Bonet, "Carta abierta contra la impunidad", 1977, Testimonio de Juan Martín, CADHU, 1982, Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, entre otros.

Entre los autores citados se encuentran: Duhalde, L. E., Kimel, E., Dussel, I., Finocchio, S., Gojman, S., Gelman, J., Romero, L. A., Cohen Salama, M., Carlotto, E., Cortiñas, N., Caparrós, M. y varios pasajes de la publicación de la CONADEP, Nunca Más, 2da. Edición, EUDEBA, Bs.As., 1984.

Es interesante notar la frecuentación con las técnicas pedagógicas de las artistas, todas graduadas como profesoras especializadas en enseñanza artística y, actualmente, desempeñando tareas relacionadas con la docencia.

Nuestra mirada sobre Carteles de la Memoria también es una construcción que implica un continuo proceso de selección que, inevitablemente, dejará algunos aspectos bajo el cono de sombras.

Cfr. T. Todorov, Los abusos de la memoria. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

H. Schmucler, “Las exigencias de la memoria”, en Revista Punto de Vista, Año XXIII, Número 68, Buenos Aires, dic-2000, p.5.

P. Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, en Representation N° 26, Spring 1989, pp. 7-25 (La traducción es nuestra).

Ibid.

Referida al concepto de “memoria literal” planteado por Todorov en el que el acontecimiento recuperado “es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo”, Cfr. T. Todorov, Los abusos...cit, p. 30.

Cfr. T. Todorov, Los abusos..., cit

Es interesante notar que el recurso puede lograr eficacia aunque, paradójicamente, nuestra sociedad no se caracteriza por el respeto a los códigos viales en sus hábitos cotidianos.

Cfr. M. Foucault, Hermenéutica del sujeto, Editorial Altamira, Buenos Aires, 1996, p. 97.

A propósito de las afirmaciones de Graciela Silvestri respecto de los proyectos presentados al Concurso Internacional Parque de la Memoria en las que sostiene que éstos carecen de reflexión sobre el problema planteado y que “la mayoría (...) son sustituibles por su explicación, en la modalidad del procedimiento utilizado por el ‘creativo’ publicitario” consideramos que el presente trabajo –sin intención de cerrar vías de reflexión sino por el contrario abrir interrogantes– expone en, líneas generales, algunas de las estrategias utilizadas por el arte contemporáneo y,

particularmente, por el proyecto de instalación Carteles de la Memoria, de las que se desprende que, más allá del carácter conceptual que sin duda contiene la propuesta, de ninguna manera ésta podría “reemplazarse por su explicación”. En efecto, programáticamente, la obra incluye un juego reflexivo que apela a la participación activa del espectador aún cuando para realizar su experiencia estética éste deba echar mano a un repertorio de competencias diferente al que recurre frente a una representación naturalista. Al respecto ver G. Silvestri, “El arte en los límites...”, cit.

Cfr. N. Richard en “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin) en La insubordinación de los signos. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 32.

© 2004 Florencia Battiti y Cristina Rossi / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados